

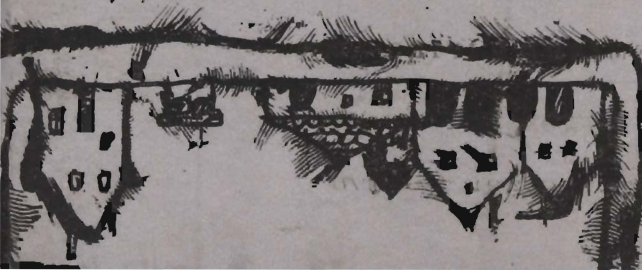


LALEK

ZB. HERBERT

SCENA STUDYJNA

TEATR IM. C. NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE





SCENA



STUDYJNA

PREMIERA LIPIEC — 1975

JZG. 1661/75. 2000 12×25. A-5/661/75

LALEK

ZB. HERBERT

TEATR IM. C. NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE

SCENA STUDYJNA

SPIS TRESCI

LALEK

ZB. HERBERT

SCENA STUDYJNA

TEATR IM. C. NORWIDA W JELENIEJ GÓRZE

SPIS TREŚCI

ZBIGNIEW HERBERT

— poeta, dramaturg, eseista i tłumacz — urodził się 29 października 1924 roku we Lwowie. Studiował w Akademii Handlowej w Krakowie i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Ukończył prawo na Uniwersytecie im. M. Kopernika w Toruniu. Debiutował w roku 1956 tomikiem poetyckim pt. „Struna światła". W następnych latach opublikował zbiory poezji: „Hermes, pies i gwiazda" (1957), „Studium przedmiotu" (1961), „Napis" (1969) i „Pan Cogito" (1974). W roku 1971 ukazały się „Wiersze zebrane". W roku 1962 wydał tom esejów „Barbarzyńca w ogrodzie" o tematyce estetycznej i historycznej, powstałych pod wpływem wrażeń z podróży po Francji i Włoszech. Jako dramaturg debiutował sztuką „Jaskinia filozofów" opublikowaną w „Twórczości" w 1956 r. (nr 9). Potem na łamach „Więzi" ukazała się „Rekonstrukcja poety" (1960, nr 11/12), a w „Dialogu" — „Drugi pokój" (1958 nr 4) i słuchowisko „Lalek" (1961, nr 12). W 1970 r. PIW wydał tom „Dramatów" Herberta.

Zbigniew Herbert

ŚMIERĆ POSPOLITA

Tadeuszowi Żebrowskiemu

czym była naprzód nasza śmierć:
bezradne białe mrówcze jajo
zgubione w lesie młodym lesie
pod dębem płuc przy jamie serca
przez które potok rwie i huczy
i bije źródło — piją usta

małe bezważkie białe płynie
do środka pada na dno piersi
wewnętrzny dotyk cofa czułki
gaśnie latarka świadomości
wzrok się odwraca i słuch głuchnie

niesiesz mi w palcach prześwietlonych
świecę miłości płacze wosk
sztywnieje płomień gdy pod skórę
świeca zanurza się jak nóż
i bije w żebra ślepy dziób
by nieśmiertelność dać na moment

jeśli odwrócisz wzrok od szafy
od lustra świecy śpiącej głowy
i naprowadzisz na aortę
zobaczysz pracę na dnie serca
małe bezważkie białe teraz
rozrywa kokon i jest pszczoła

znam dobrze dotyk sześciu nóg
gdy wspina się po miód i znam
ukłucie nagłe kiedy śpi
i marzy jej się inny kwiat
niż lepki kwiat na żył łodydze

nie los nie piorun ale owad
dosięgnie jak sosnową igłę
poniesie w szczypcach chitynowych
— ul serca pusty

(z tomu „Napis")

M a r t a   P i w i ń s k a

ZBIGNIEW HERBERT I JEGO DRAMATY

W poetyckim świecie Herberta żywe są związki ludzi, zwierząt, roślin, budynków, kamieni. Przestrzeń i czas ich nie dzielą. Przeciwnie: łączą, zapowiadają, jednoczą w wielką kompozycję ziemi. Oto stół: w słojach drzewa zastygły wzburzone prądy morskie („Ostrożnie ze stołem"). Oto „Pejzaż kolejowy", semafor: „na żelaznych gałęziach dojrzewają czerwone i zielone owoce sygnałów". Oto gotycka katedra, naszkicowana w „Barbarzyńcy w ogrodzie": wśród chimer i żygulców wiatr zasiał trawę i nie zeszpecił budowli, powstało nowe, kamienno-roślinne piękno. Wszystko jest ze sobą związane, wszystko się wzajemnie przenika, nie ma rzeczy bez znaczenia, nie ma rzeczy istniejących „osobno". W świecie Herberta każda cząstka materii zdaje się pulsować rytmem wspólnego krwiobiegu. Ziemia jest dla niego, jak powiedział inny poeta, „żywym ciałem". Taką samą żywą całością jest twórczość Herberta.

Nie ma Herberta-eseisty, Herberta-poety, Herberta-dramaturga. To wciąż ten sam Herbert, swobodnie przenoszący



do ostatniego tomu wiersze, które stanowiły część dramatu, kończący w szkicu myśl, rzuconą przez wiersz. Można o nim powiedzieć, że jest autorem wciąż jednego dzieła, w takim znaczeniu, jak autorem jednego dzieła był Balzac. Dlatego dramaty Herberta nie dają się czytać „osobno" — poza jego poezją, poza jego szkicami. Zapewne, w większym lub mniejszym stopniu tak jest z każdym pisarzem. U Herberta jednak tak organiczna niemal jedność twórczości jest szczególnie ważna. Pisać to dla Herberta tyle, co tworzyć świat. A świat to rozwijająca się w czasie jedność. Żeby zaś zobaczyć tę jedność, żeby świat dobrze zrozumieć, trzeba nawrócić do początku.

Między wszystkim są żywe związki, a więc Herbert przeplata cytatami swoje szkice z podróży, przy włoskich freskach pisze fragment z Norwida i wędrówkę po Francji i Włoszech łączy z wędrówką po literaturze, a przestrzeń układa tak, żeby podróżować jednocześnie w czasie po ogrodach ludzkiej kultury. A oto początek, groty w Lascaux. Bardzo ważny początek. Wspaniałe malowidła zwierząt i drobne, uproszczone figurki ludzi:

„Tak jakby malarz oriniacki wstydził się swego ciała, tęskniąc za rodziną zwierząt, którą opuścił, Lascaux jest apoteozą tych, którym ewolucja nie kazała zmieniać form, pozostawiając ich w niezmienionym kształcie.

Człowiek zburzył porządek natury myśleniem i pracą. Starał się stworzyć nowy ład, narzucając sobie szereg zakazów. Wstydził się swojej twarzy, widomego znaku różnicy. Przywdziewał chętnie maskę, i to maskę zwierzęcą — jakby chcąc przebłagać za zdradę. Jeśli chciał wyglądać pięknie i potężnie — przebierał się, przemieniał w zwierzę. Wracał do początku, zanurzał się z lubością w ciepłym łonie natury".

A więc nie „korona stworzenia"? Nie, jest inaczej: w „żywym ciele" ziemi powstała rana — człowiek wyrwał się z porządku natury. Jedność świata w twórczości Herberta nie jest więc zupełna. Między świadomością ludzką a niewinnie bezgrzeszną resztą ziemi powstała bolesna rysa.

Rozumowanie niemal chrześcijańskie: świadomość, jabłko zerwane z drzewa wiadomości złego i dobrego, to ludzki grzech pierworodny. Czy warto było je zrywać? Tematem pierwszego dramatu Herberta jest więc człowiek-symbol, Sokrates. Pytanie o wartość ludzkiej świadomości pada w sztuce o filozofie. Czego uczy los człowieka, jednego z tych, co pierwsi nauczyli ludzi myśleć, co rozbijali jedność świata, co stworzyli ową bolesną rysę w żywym ciele ziemi, budowali porządek ludzki, odmienny od porządku natury? „Jaskinia filozofów" to także podróż do początku. Myśl Sokratesa jest filozoficzną grotą w Lascaux.

Porządek ludzki został jednak stworzony, nic nie powstrzyma jego rozwoju. Nie ma na to rady, nawet jeśli chciałoby się chwilami zgodzić ze zdaniem J. J. Rousseau, że postęp jest rzeczą zgubną. Herbert zresztą nie stawia tak sprawy. On tylko wciąż rozważa, czy „dobro" zerwane z drzewa świadomości opłaci „zło". Mówiąc po prostu, czy ludzka kultura opłaci ludzkie zbrodnie. Oglądając malowidła w Lascaux, gotyckie katedry i renesansowe freski nie zapomina o wojnach. Nie pisze nawet o ostatniej. Wystarczy, że w ogrodach kultury nie omija procesu Templariuszy i wojny francuskiej Północy z Południem. Jak będzie wyglądał ostateczny rachunek gatunku „człowiek'? Przed portretem Giocondy zdaje się wątpić. Jeśli na jedną szalę rzucić dzieło Leonarda da Vinci, a na drugą — ostatnią wojnę, renesansowe malowidło chyba nie przeważy. Herbert jest wtedy obcym, „barbarzyńcą" i pisze:

...między czarnymi jej plecami
a pierwszym drzewem mego życia
miecz leży
wytopiona przepaść

Monę Lizę może ocalić tylko jedno: jeśli na jej szalę dorzucimy tęsknotę chłopca, który strzelając do Niemców w warszawskim powstaniu marzył, że kiedyś wyjedzie do Pa-

ryża, żeby ją zobaczyć. To chłopiec, o którym pisze Herbert w tym samym wierszu.

Kultura nie jest więc wartością samoistną. Na jej szalę trzeba dorzucić niewymierne X — nagromadzony w ciągu wieków ciężar ludzkich uczuć, tęsknot, przywiązań, pragnień, wiary. W portrecie Mony Lizy liczą się spojrzenia tych milionów ludzi, którzy ją oglądali, i pragnienia tych, którzy ją chcieli obejrzeć. W literaturze liczą się i wiersze — nie napisane. Kultura nie jest katalogiem zawartości muzeów i bibliotek. Katalogi liczą się w niej najmniej. Kultura jest zawsze sprawą osobistą. Wtedy jest żywa.

I znów — podróż do początku, znów imię-symbol: Homer. Dramat „Rekonstrukcja poety" jest pytaniem o wartość sztuki, jak „Jaskinia filozofów" była pytaniem o wartość świadomości. W „Rekonstrukcji" przeciwstawia pisarz kulturze martwej (komentarzom Profesora) kulturę żywą (poezję Homera) i formułuje rolę poezji. Ten dramat jest poetyckim credo Herberta, jego wyznaniem, usprawiedliwieniem i programem. Oślepły Homer przestał tu pisać epopeje. Porusza się powoli, ostrożnie i uczy się świata od nowa, od podstaw, od początku — u Herberta nie ma końca, powrotom do początku — uczy się dotykiem wyczuwać skorupę świata. Bada go poczynając od rzeczy najprostszych: od zapachu tamaryszku, od kamieni na drodze, od

posłusznej, ciepłej wrażliwości własnego palca. Te wiersze Homera można mówić szeptem. Poezja: po omacku dotyka się rzeczy najprostszych, od powierzchni, od samej skorupy ziemi szuka się sensu świata.

Rzeczy najprostsze! Jak zrozumieć rzeczy najprostsze? Już nie wojny, filozofię i Homera, ale kronikę wypadków w każdej codziennej gazecie? To, że życie ludzkie warte jest czasem tyle, co drugi pokój w mieszkaniu? Herbert pisze więc krótkie słuchowisko. „Drugi pokój". A dalej: czy o zbrodniach spełnianych codziennie, niemal mimochodem, o zbrodniach powszednich mówić szeptem czy krzyczeć? Na przykład bohater ostatniego z publikowanych dramatów Herberta: ani filozof, ani poeta. Przeciętny, bardzo przeciętny młody chłopak, którego zabił ktoś — może z zazdrości o dziewczynę, a może przypadkiem? — w małym miasteczku. Jakie to ma znaczenie? On, jego życie, jego śmierć? Tam gotycka katedra, gdzie indziej włoskie freski, kiedyś był Homer i Sokrates, do dziś żyją poeci, jeden z nich chodzi nawet po ulicach tego samego miasteczka, co Lalek, a tu — zbrodnia. Jak to się ze sobą wiąże? Kto łowi myszy i nie grzeszy. Ryby zjadają się wzajemnie, ale to jest w porządku, to mieści się w porządku natury. A w ludzkim? Jak będzie wyglądał rachunek ludzki, jeśli dopiszemy do niego taką bezmyślną, może przypadkową zbrodnię?

Kto zresztą przeprowadzi lub: kto przeprowadza ten rachunek? Herbert nie wkłada swej wagi w dłoń żadnego bóstwa. Ludzie sami siebie też nie osądzą. Hergert stawia człowieka przed sądem bezgrzesznej i nieświadomej natury. Ziemi, „żywego ciała", która patrzy na niego oczyma zwierząt, roślin, kamieni:

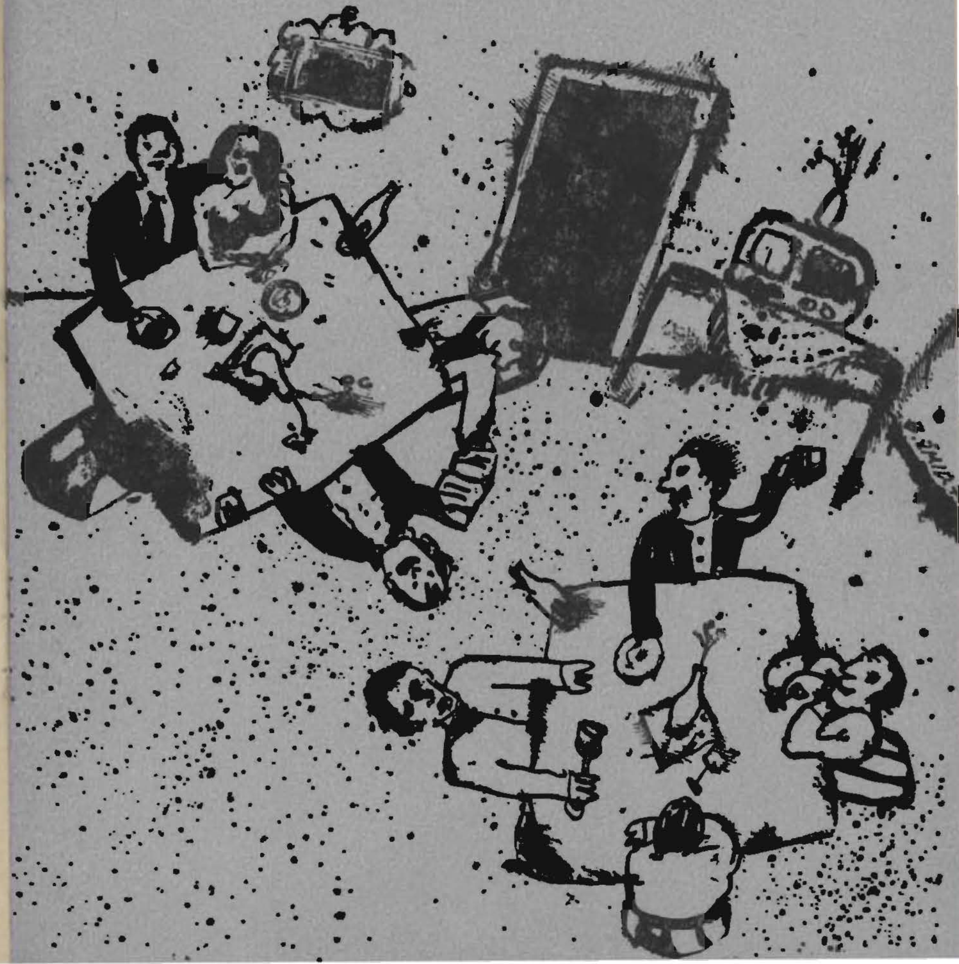
Kamyk jest stworzeniem
doskonałym
równy samemu sobie
pilnujący swych granic

. . . .

czuję ciężki wyrzut
kiedy trzymam go w dłoni
i ciało jego szlachetne
przenika fałszywe ciepło.

— Kamyki nie dają się oswoić
do końca będą na nas patrzeć
okiem spokojnym bardzo jasnym.

„Człowiek zburzył porządek natury myśleniem i pracą". Czy wolno mu było go burzyć? Czy wolno mu było poruszać kamienie, jeśli z nich ciosał tłuki pięściowe do zabijania bliźnich, jeśli z kamieni budował mury obronne i ka-



mieniami ciskał z katapult? Nawet jeśli z tych kamieni wznosił także katedry gotyckie i rzeźbił w nich bolejące Madonny? Cena człowieczeństwa to bodaj najważniejsze pytanie w twórczości Herberta. Pytania tego poeta nie rozstrzyga, zawsze zostawia otwarte. Rozstrzyga je ożywiony jakimś poetyckim panteizmem świat. Na obronę człowieka Herbert przytacza jego strach, przerażenie stworzenia tropionego przez rzeczy nie znane bezgrzesznej przyrodzie, udręczonego przez własną świadomość, narażonego na pokusy metafizyki, nawiedzanego przez bogów i demony i od zarania tęskniącego za utraconym szczęściem niewinności w „ciepłym łonie natury". Cóż mu dano na pociechę? Sam sobie musi wymyślać pociechy: filozofię, sztukę.

Herbert na swój prywatny użytek wymyślił także drobną pociechę metafizyczną. Wierzy na poły poważnie w metempsychozę i pisze wiersze o drobnych nauczycielach przyrody, żyjących po śmierci w postaci leśnych żuków. Podobnie przed wypiciem cykuty pocieszał się jego Sokrates rozważaniami o „podjęciu jeszcze raz tej drogi". Dowodził nawet, że byłaby to koncepcja o wiele bardziej logiczna „niż chaos nie powiązanych, urywających się nagle odcinków" życia.(...)

Poezja, która chce przekrzyczeć strach, staje się sama wyciem. Po „Drugim pokoju" nastąpiła asceza studiowania przedmiotów. Czy z niej wyrósł „Lalek"? Dramat jest pi-

sany — podobnie jak poprzedni — z myślą o radiu, podobnie podejmuje temat zbrodni „zwyczajnej", podobnie też morderca — czy mordercy? — nie zostają ukarani. Tym razem jednak Herbert rezygnuje z ascezy, głosy zostają „zorkiestrowane", „Lalek" wykorzystuje wszystkie poprzednie doświadczenia dramaturgiczne Herberta, możemy w nim odnaleźć znane motywy, ale już w ręku pisarza, który nie bawi się retorycznymi pięknościami jak w „Jaskini" ani nie pisze traktatu. W „Lalku" panuje skrót, technika niemal naturalistycznego „podsłuchania", którą znamy z „Drugiego pokoju", i zupełny brak odautorskiego komentarza. Możemy tu iść po śladach już znanych, idziemy jednak nową drogą, Lalek to także jedyna w swoim rodzaju propozycja dla radia, bardzo konsekwentna próba stworzenia nowego gatunku: słuchowiska skomponowanego „muzycznie". Nie słuchowiska muzycznego, bo muzyka tam nie jest akompaniamentem ani wstawką, prawie jej zresztą nie ma — jest w „Lalku" tylko zasadą kompozycji.

Ekspozycja dramatu to — oczywiście — powrót do początku. Herbert nie byłby sobą, gdyby nie zaczął od dyluwium. Lecz tym razem wystarcza mu osiem wierszy na streszczenie geologicznych i ludzkich dziejów okolicy: Jadźwingowie wytępieni przez Krzyżaków, czarna zarazą, pożary, powstania, ofensywa Hindenburga — osiem wierszy pospiesznej relacji Reportera, przerywanej lamentem ślepej

Babki (ślepej, jak Homer, bo u Herberta motywy wracają jak refreny), że „Nic, ino stęk i ślozy. Wojny i wojny bez końca". Taka ekspozycja wystarczy, cały poprzedni Herbert jest w niej zawarty.

„Opis" — pierwsza część sztuki — jest konstruowany metodą, którą też znamy: jesteśmy w miasteczku, słyszymy także reportaż o tym miasteczku, które zostaje przygotowany dla radia. A więc znów „dwie twarze". Pierwsza pogodnie banalna: senna miejscowość z prowincjonalnym targiem i sądem, do której jednak zaczyna już wkraczać nowoczesność w postaci fabryk obuwia, przetwórni tytoniu, świetlicy, lekcji francuskiego i koncertów z radia, oraz stołów pingpongowych. Miasteczko nie jest pozbawione „sielskich" uroków — nad jeziorem siadają wieczorami rybacy, po ulicach biegają młodociani gołębiarze — i jest ulubionym miejscem poety Teodora. W reportaż zostaje więc wmontowanych parę wierszy spacerującego po rynku poety. Nad drugą twarzą miasteczka Reporter prześlizguje się lekko. Jest inna: to zaduch prowincjonalnego sądu, targi o zdychającą kurę, pełne trupów wspomnienia Listonosza o wojnie i zarazie „za Mikołaja", wreszcie miejscowa knajpa, w której się pije, tańczy, załatwia między sobą porachunki i czasem — zabija. W „Stodole", drugiej części dramatu, znika Reporter. Słyszymy tylko rozmowy pijących. O czym się tu rozmawia? O dziewczynie, o jakichś urazach i sta-

rych długach i — oczywiście — o wojnie. Pan Władzio wspomina przy kieliszku rok 1939. Cóż bardziej typowego? W każdej knajpie co drugi pijak wspomina rok 1939. A jednak te „wojny i wojny bez końca..." Naturalizm Herberta jest bardzo szczególnego gatunku.

„Lalka" nazwał autor „sztuką na głosy" i dotrzymał obietnicy. To sztuka skomponowana muzycznie, złożona nie z trzech aktów, lecz z trzech części — czego? Skróconej symfonii? suity? Lepiej nie przeprowadzać zbyt ścisłych analogii, lecz prześledzić, w jaki sposób ją Herbert komponuje. „Opis" jest statyczny. Mamy w nim dwa zasadnicze tematy, owe „dwie twarze" miasteczka, przeplecione ze sobą. Mamy też zaznaczone wszystkie prawie motywy całości: motyw Stodoły, motyw poety Teodora, motyw wojny i — pojawiający się bardzo późno, dpiero pod koniec „Opisu" — motyw Lalka. Część druga, „Stodoła" jest skomponowana dramatycznie. Po krótkim wstępie (przygotowanie bufetu), wstępie o tonie nieco „bachicznym", w którym jednak — jak mówi się w popularnych audycjach muzycznych — „brzmi już zapowiedź mającego się rozegrać dramatu", następuje symultaniczne rozwijanie trzech tematów. Przeplatają się rozmowy przy trzech stolikach, przy czym motyw Lalka (ledwie zaznaczony w pierwszej części) staje się tematem głównym, prowadzącym. Dwa pozostałe — to wspomnienia wojenne pana Włodzia

TEATR IM. CYPRIANA NORWIDA
W JELENIEJ GÓRZE

DYREKTOR — ALINA OBIDNIAK
Z-CA DYREKTORA — HENRYK SZOKA
KIEROWNIK LITERACKI — JANUSZ DEGLER

ZBIGNIEW HERBERT

LALEK

REŻYSERIA — *Ryszard MAJOR*

SCENOGRAFIA — *Jan BANUCHA*

PREMIĖRA, LIPIEC 1975 R. XXX SEZON 1974/75

(ósma premiera sezonu)

UDZIAŁ BIORĄ:

Poeta . . . . . Maciej STASZEWSKI
Lalek . . . . . Jerzy GÓRALCZYK
Żuk . . . . . . Jan BOGUSZ
Lodzia . . . . . Małgorzata MREŁA (adeptka)

Henryka DYGDAŁOWICZ
Grażyna JUCHNIEWICZ
Irena KRAWCZYK
Teresa LEŚNIAK
Zuzanna ŁOZIŃSKA
Zbigniew BARTOSZEK
Bogusłow PARCHIMOWICZ
Stanisław RACZKIEWICZ
Zbigniew SZYMCZAK
Stanisław CICHOCKI (adept)

KONSULTANT SŁOWA — *Mieczysława WALCZAK*
ASYSTENT REŻYSERA — *Stanisław RACZKIEWICZ*

Przedstawienie bez przerwy

Przedstawienie prowadzi
Stanisław TUBIELEWICZ

Kontrola tekstu
Krystyna ŚWIĘTOCHOWSKA

Kierownik techniczny
Mieczysław KULCZYK

Brygadier sceny
Antoni CHICZEWSKI

Rekwizytor
Tadeusz HALPERN

Dźwięk
Katarzyna WNOROWSKA

Światło
Jerzy BURY

KIEROWNICY PRACOWNI:

Krawieckiej
Janina SMERECZYŃSKA
stolarskiej
Jan NARBUTOWICZ
perukarskiej
Józefa GRABOWSKA
szewskiej
Aleksander DRAL
malarskiej i modelarskiej
Heliodor JANKOWSKI
tapicerskiej
Grzegorz RACKIEWICZ
elektrotechnicznej
Benedykt ZIENTALAK

i Żuk, brat Lalka. Te trzy tematy narastają. Oto pan Włodzio opowiada przygotowanie do ataku, atak i dochodzi do kulminanty: do momentu, gdy seria karabinowa rzuciła nim o ziemię. Żuk przy drugim stoliku, niemal siłą zatrzymany i zmuszony do picia, wyrywa się, żeby pójść do brata i ostrzec go, że ktoś na niego przygotował zasadzkę. Kulminanta to krzyk Żuka, kiedy widzi, że nie zdążył, że jego brat wychodzi ze Stodoły z Obcym. Temat główny, temat Lalka, rozwija się jako oczekiwanie na dziewczynę. Kiedy Lodzia wreszcie przychodzi do stolika Lalka, razem z nią zjawia się krótka, pogodna, ludowa piosenka. To nic, że piosenka jest zupełnie wyszargana, ważne, że Lodzia ją pięknie „wyciąga" — nagłe, rozpogodzenie, jak u tych muzyków, którzy „rozpagadzali" czasem kompozycję paroma taktami prostej ludowej melodii. Właśnie wtedy przychodzi po Lalka Obcy. Główny temat urywa się nagle na najpogodniejszej nucie. W tym samym czasie, gdy on milknie, oba tematy towarzyszące wybuchają krzykiem Żuka i katastrofą w opowiadaniu Pana Włodzia.

Trzecia część. „Ubieranie do snu", jest wyraźnie liryczna, oparta w zasadzie na spokojnym rytmie „ostatnich posług": ubierania, czesania, układania, ustawiania kwiatów. Rytm ten zostaje zakłócony dwukrotnie: raz jest to ostry dysonans Poety, który mówi nad zwłokami Lalka kilka najbardziej niepotrzebnych słów, drugi raz — nieoczekiwane wejście

nowego motywu: krótkiego lamentu Matki. Finał jednoczy rozbite głosy. Mówi się tu już „unisono": przyszło nas sześciu, nieśliśmy trumnę, złożyliśmy wieńce. Temat się oddala, wszystkie głosy cichną, zlewają się w jedno, odchodzą — to koda.

Trudno sformułować „filozofię" tej sztuki, prawie równie trudno, jak oddać słowami „treść" utworu muzycznego. Szukać jej chyba trzeba w wrażeniu, jakie robią napuszone słowa poety Teodora, w owym dysonansie, zakłócającym „układanie do snu". Z jaką ironią sformułował je Herbert! Poeta Teodor mówi: „Moje nieustanne zadumanie, kiedy spotykam się z fenomenem śmierci, a jako artysta żyję w jej dusznym klimacie, potęguje się jeszcze bardziej, gdy dotykam dramatu takiego, jak ten. Nagłe dotknięcie losu, który nobilituje pospolitą egzystencję". Śmierć nobilituje pospolitą egzystencję? Cóż bardziej pospolitego niż śmierć! W „Lalku" Herbert zgromadził wszystkie wojny, zarazy, pożary i powstania, jakie przewaliły się przez to miasteczko. I jak tu szukać sensu śmierci jednego młodego chłopca? „Życie jest pełne śmierci. Inaczej mówiąc, od urodzenia umieramy i w kwiecie wieku jesteśmy już do kolan martwi" — uczył kiedyś w jego dramacie Sokrates. Niestety, nie ma w tym żadnego nadrzędnego sensu. Życie ludzkie to chaos „nie powiązanych, urywających się nagle odcinków". Sens jest w samym przemijaniu. Metafizyczne zdumienia to

najmniej odpowiednia postawa. Koledzy Lalka postąpili właściwie: przebrali go, uczesali, przygotowali kwiaty, ponieśli trumnę na własnych rękach, na grobie złożyli wieńce. Co można więcej zrobić dla umarłych? Bez nazywania tego po imieniu wiedzą ci chłopcy, że śmierć jest prawem natury. Czasem jest przypadkowa, ale nie przestaje być „naturalna". Koledzy Lalka nawet nie są zbyt wstrząśnięci zbrodnią. Nie protestują. Trzecia część to nie sąd, nie poszukiwanie zabójcy, nie kara — to „ubieranie do snu". To — zgoda. Nawet zbrodnia wpleciona jest w wyższy „naturalny" porządek.

„Lalek" to sztuka o powszechności śmierci, o tym, że nikogo ona nie nobilituje i że nie ma w niej żadnego dodatkowego znaczena. Przemijanie jest prawem natury. Na grobach wyrasta trawa. Trzeba umieć spokojnie kopać groby, trzeba zgodzić się z trawą. Trzeba zgodzić się na przemijanie, na wątpienie w trawę, w kamienie, w drzewa, trzeba szukać z nimi porozumienia, trzeba znaleźć swoje miejsce w wielkim cyklu rozwoju świata. Człowiek, ludzkość zajmuje pewien odcinek tego cyklu. Potem, być może, ludzkość zaginie, może sama doprowadzi się do zagłady, ale rozwój będzie trwał dalej. Im dalsi jesteśmy światu, powszednim sprawom życia, tym bliżsi własnej zagłady .Herbert nie jest piewcą postępu technicznego:

Zegary szły normalnie więc tylko czekali
na efekt lawinowy i czy potem pójdzie
po krzywej nakreślonej na kartce eteru
. . . .
wieczorem w domu pod lasem bez zwierząt
i paproci
ze ścieżką betonową elektryczną sową
dzieciom będą czytali bajkę o Dedalu
miał rację Grek księżyca nie chciał ani
gwiazdy

był tylko ptakiem został w porządku natury
a rzeczy które tworzył szły za nim jak
zwierzęta
i jak płaszcz nosił na plecach swe skrzydła
i los
(Ojcowie gwiazdy)



Cztery dramaty Herberta układają się niejako parami. „Rekonstrukcja poety" jest dopełnieniem „Jaskini filozofów", „Lalek" — „Drugiego pokoju". Jeśli w pierwszym swoim dramacie Herbert pokazał wyobcowanie ludzi ze świata natury; w drugim dodał, że funkcją poezji jest ich jednoczenie, jest przebywanie tej drogi z powrotem , zamykanie te-

go cyklu tak, aby koniec przypominał początek. Jeśli w „Drugim pokoju" stworzył akopalipsę strachu — „Lalek" jest zgodą na konieczność przemijania. Wciąż u Herberta są dwie twarze każdej rzeczy, wciąż wśród sprzecznych wizerunków trwa szukanie. Herbert nie rezygnuje. Nawet jeśli śmierć — jak w „Lalku" — jest przypadkowa, nigdy nie jest u niego absurdalna. Herbert — i to jest dla niego bardzo istotne — nie widzi w świecie absurdu. „Drugi pokój" ze swoim narastaniem koszmaru za ścianą to przecież fabuła ze sztuki Ionesco, ale to Ionesco na serio. Jeśli jego apokalipsa żywo przypomina „Na pełnym morzu" Mrożka, Herbert nigdy nie odmówi jej rangi apokalipsy, nie doprowadzi do absurdu. To jeden z nielicznych pisarzy tak wolnych od uników groteski, tak wolnych od pokusy oglądania świata jako cyrku, tak odważnych w podejmowaniu na serio tematów już na granicy banału i tak, przy całym swoim pesymizmie, pełnych nadziei. Herbert wciąż wierzy w znalezienie kluczy do spraw, które większość dzisiaj piszących uznała za kwadraturę koła. Rozwiązuje problemy, które pokolenie najmłodszych przeniosło w granice czystego nonsensu.

(„Dialog" 1963, nr 8, s. 84—95)

Zbigniew Herbert

MAGIEL

Inkwizytorzy są wśród nas. Żyją w suterenach wielkich kamienic i tylko napis MAGIEL TUTAJ zdradza ich obecność.

Stoły o napiętych brązowych mięśniach, potężne walce, miażdżące wolno, ale dokładnie, koło napędowe, które nie zna litości — czekają na nas.

Prześcieradła, które wynoszą z magla, są jak puste ciała czarownic i heretyków.

(z tomu „Hermes, pies i gwiazda")

Andrzej Kijowski

BOHATER HERBERTA

Co za przedziwna miłość do rzeczywistości! — do rzeczywistości zewnętrznej, do nie-ja, do rzeczywistości nie akcydentalnej, autentycznej, pierwotnej, do istnienia surowego, absolutnego i czystego jak Bóg. Dramaty Herberta ją ujawniają w silniejszym stopinu, wyraźniej, niż jego poezja; taka jest natura dramatu, że przemieniając idee w postaci, a stosunki logiczne i barwy słów w konflikty i sytuacje ludzkie redukuje myśl, upraszcza ją, ujawnia jej podstawę; co w poezji może pozostać werbalną mgłą, to w dramacie musi być objaśnione. Dlatego dramat jest myślową próbą pisarza — zabójczą dla tych, których cała poezja rozgrywa się poza myślowym porządkiem.

Miłość więc do rzeczywistości. Jest wstydliwa i wyraża się w sarkazmach; można o niej powiedzieć, że się broni zanim się wypowie.

Sarkazm, najpierw, wobec literatury: „opowieść pełna słów, aluzji i pauz" — mówi Pierwszy Chór w „Jaskini fi-

lozofów" o utworze, który właśnie się zaczyna. Inaczej powiedziawszy: to, co wam opowiem, będzie nudne, niejasne, o niczym was nie pouczy, o niczym nie powiadomi, jest niegodne waszych potrzeb, pragnień i oczekiwań, niegodne waszego poczucia rzeczywistości, niegodne was, którzy jesteście rzeczywistością. To, co powiem — mówi dalej Chór — jest jak... — człon drugi porównania znajdziemy w „Lalku": anonimowy głos recytujący fragment prozy Prousta przez radio na zatłoczonym rynku małego miasteczka, gdzie za parę godzin z niewiadomych powodów zostanie przez nieznanych sprawców zabity chłopiec imieniem Lalek. Chłopiec, o którym przypadkowo zabłąkany Poeta nie umie powiedzieć nic poza tą dziwną, prosektoryjną elegią:

„nigdy nic nie miał do ukrycia
na wierzchu nosił
twarz odkrytą
szyję łagodną i bezbronną
i palce
do chwytania mięsa"

— a który mimo to, czy właśnie dlatego, jest bohaterem dramatu.

Rzeczywistość ma nad literaturą wyższość bólu i śmierci, jak Marsjasz, od którego jęków ptak kamienieje w powie-

trzu i drzewo siwieje, ma wyższość nad Apollem, „bogiem o nerwach z tworzyw sztucznych". Rzeczywistość jest Marsjaszem; reszta — ideologie, instytucje, sztuki — są dziedziną Apolla.

Filozofia: „ten węzeł wzniosłych kłamstw i płytkich hipotez"; zwłaszcza filozofia systematyczna: „autor mówi, że odpowiedzi nie ma ...bo sam nie wie ...jakby wiedział, to by napisał dzieło po niemiecku"...

Prawo: „wtedy technika przesłuchań stała na niskim poziomie ...praktyczny podręcznik dla sędziów śledczych został opracowany znacznie później"...

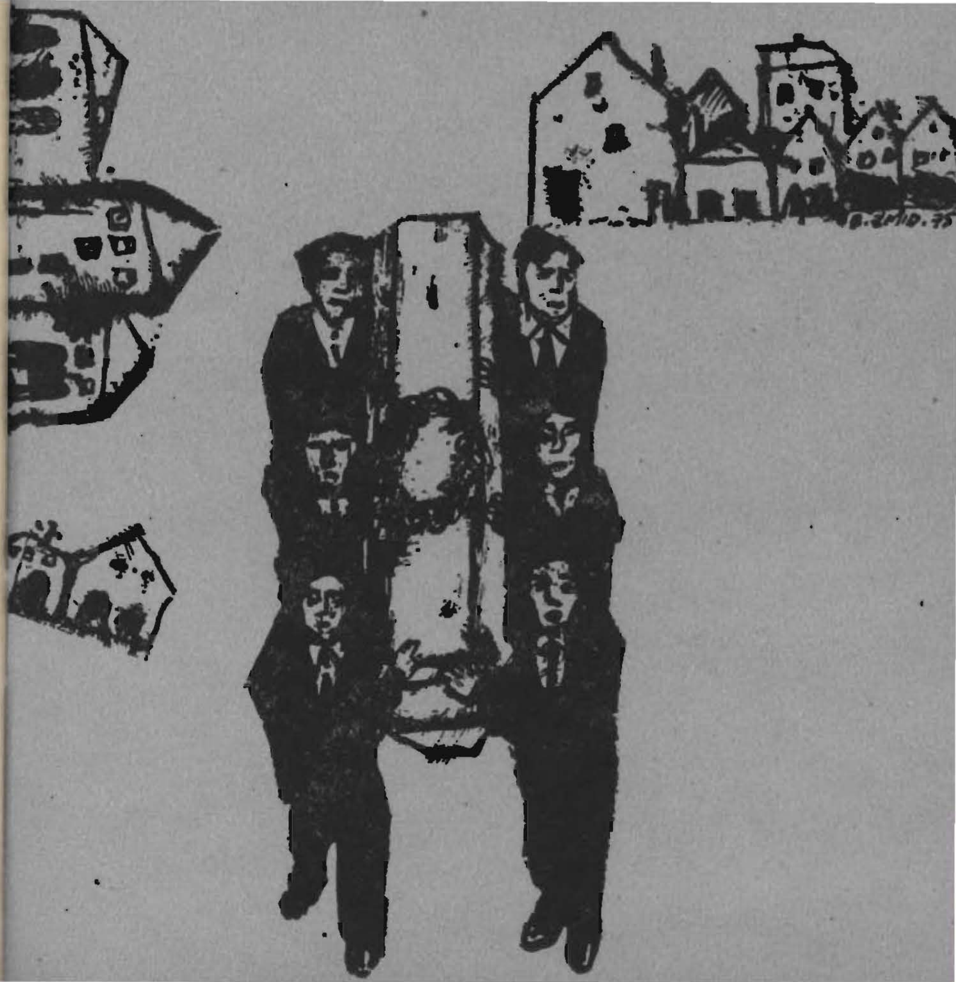
Dialektyka historii: „...ludzkość wyzwolona będzie od dramatów i sztuki, która rodzi się z wątpienia... i zostanie tylko historia dowiedzona geometrycznym sposobem..."

Rzeczywistość jest dla Herberta mitem negatywnym — resztą po ideologiach odrzuconych, redukcją. Każdy z dramatów Herberta zbudowany jest z procesu redukcyjnego.

„Jaskinia filozofów", to dzień odwiedzin w więzieniu Sokratesa, w trakcie których filozof przyjmuje kolejno urzędnika (czyli politykę, prawo, społeczeństwo, państwo), uczniów z Platonem na czele (czyli filozofię i literaturę „zawodową"), żonę (czyli swą sytuację etyczną), kolegę szkol-

nego (czyli biografię swoją, czyli jak gdyby siebie samego zobiektywizowanego w jakichś zdarzeniach dawnych). Przyjmuje tych swoich egzaminatorów tak, jakby wykonywał rytuał za rytuałem, jakby składał ofiary wobec kapłanów coraz to innej religii. Za każdym razem jest tym, czego od niego wymagają: oskarżonym, obywatelem, mistrzem, małżonkiem, kolegą. Ze wszystkimi wita się i rozstaje bez zapału, bez radości, bez protestów, bez gniewu — bez życia. Sokrates sprawia wrażenie człowieka czekającego na objawienie się rzeczywistości rzeczywistej od wszystkiego, co rzeczywiste. I wierzy w tę ostateczną rzeczywistość! Z niecierpliwą obojętnością odgarnia kolejne jej falsyfikaty, jakby książkę za książką odrzucał: nie tej szukam, i nie tej.

Oczywiście, tą ostateczną rzeczywistością jest dla skazańca śmierć. Sokrates czeka na śmierć. Ale nie czeka na nią jako na wtajemniczenie metafizyczne, ani też jako na najwyższą próbę etyczną. Wita ją z radością jako ostateczną redukcję, jako upragnione, zbawcze u p r z e d m i o t o w a n i e. I słuchjacie teraz, słuchajcie bredni, które o nim wypowiada Platon („ja to rozumiem jako... coś w rodzaju wielkiej metafory..."), i chór w różno-ideologicznych komentarzach — słuchajcie zwłaszcza, co mówi Opiekun Zwłok. Ze wszystkiego, co o nim powiedzą współcześni i potomni, ze wszystkiego ,co on sam powiedział o sobie swoim współcze-



snym (wykonując jeden z narzuconych sobie rytuałów) najbardziej rzeczywisty jest on sam — jako trup.

„Dość! — krzyczy Homer w „Rekonstrukcji poety" słuchając wykładu, który o nim ma uczony filozof-archeolog-krytyk-teoretyk. — Nie mogę słuchać tej parodii. Najprzód Wergiliusz, potem tłumacze, filolodzy, archeolodzy... Został ze mnie podręcznik mitologii i model, na którym uczą się rozbiorów stylistycznych... Mam czterdzieści pięć lat. Mieszkam w Milcei. Żona, syn, dom z ogrodem".

A potem Homer kolejno pozbywa się wszystkiego, co go otacza, wszystkiego, co napisał, wszystkiego, w co uwierzył, pozbywa się siebie jako twórcy epopei, przedmiotu badań, rozbiera się, redukuje, aż zostanie z niego tyle:

„Siedzę na najniższym stopniu świątyni Zeusa Cudotwórcy i zachwalam mały palec, tamaryszek, kamyki. Nie mam uczniów, ani słuchaczy. Wszyscy stoją zapatrzeni jeszcze w wielki pożar epopei. Ale to już dogasa. Niedługo zostaną tylko osmalone ruiny, które zdobędzie trawa. Ja jestem trawa".

Dalej: „Lalek" zaczyna się od szerokiego opisu miasteczka, od historii jego, socjologii i ekonomii, a kończy się na trupie chłopca, który zostaje wyniesiony nad wszystko, wokół którego zgromadzeni ludzie wydają się piękniejsi i lep-

si, który skupia na sobie miłość i poezję, który jest piękny i nieskończenie, ostatecznie prawdziwy:

„jest taki mądry i wyniosły
nigdy nic nie miał do ukrycia
na wierzchu nosił nagą skórę".

A czyż w „Drugim pokoju" najwyższym sędzią, najwyższym prawodawcą, ideą czystą, rzeczywistością najrzeczywistszą — nie jest konająca za ścianą staruszka?

Dramaty Herberta to redukcja do trupa: trup jest alternatywą rzeczywistości, która póty kłamie, póty trwa. Trup jest prawdziwy i uczciwy. Milczy, nie rusza się, i trzeba się z nim rzeczywiście liczyć, ponieważ człowiekowi grającemu swą komedię nie ułatwia gry. Rzeczywistość ostateczna jest tedy martwa; rzeczywistość najostateczniejsza jest nawet nieograniczona. Rzeczywistość od najostateczniejszej jeszcze bardziej ostateczna jest znakiem, pustką, nicością. Strukturą całej poezji Herberta jest redukcja do zera, do nieistnienia.

Herbert jest, jak sądzę, ekstrawertykiem, to znaczy, że jego stosunki ze światem zewnętrznym są spontaniczne i świadome. Herbert jest z natury osobowością socjalną, silnie związaną z ideologicznym oraz instytucjonalnym życiem społeczeństwa. Przeżywa świadomie historię, wielbi kulturę, przyswaja ją, powtarza jej formy. Można wyróżnić w jego poezji cały „ciąg ekstrawertyczny" charakteryzujący się spontanicznością i konwencjonalnością formy, myślą raczej banalną, nastrojem podobnym do nastroju panującego powszechnie — a to katastroficznym, a to szyderczym — lub moralizmem.

Ale obok tego Herberta jest drugi — zupełnie inny. Jakby przerażony i zawstydzony pierwszym, sprzeciwiający mu się, i gniewny. Ekstrawertyk odwraca się od dziedziny, która jest dla niego prosta, zrywa związki, dezawuuje ideologie i instytucje, zdradza sprzymierzeńców, psuje wszystko, co mu nie sprawia trudności i co opanował zbyt łatwo, a zagłębia się w ciemności introwertyczne: w swoje nieodkryte, nie objaśnione, przeto będące przedmiotem lęków i mitotwórczej obsesji, pozostawiające w sferze podświadomości, archaiczne „ja". Aby się dostać do niego Herbert jak dywersant-anarchista wysadza mosty łączące go ze światem zewnętrznym, ludzkim, instytucjonalnym, ideologicznym — i do tego, co dlań najcenniejsze, zbliża się przez redukcję całej rzeczywistości (która go tak dobrze przyjęła) do nicości i milczenia. Poeta mówiący w chórze swego pokolenia i chętnie podejmujący kiedyś ton już to kombatancki, już to obywatelski, przy czym poeta doctus, poeta kultury etc., tworzy poezję samotności:

„masz teraz
pustą przestrzeń
piękniejszą od przedmiotu
piękniejszą od miejsca po nim
jest to przedświat
biały raj
wszystkich możliwości
możesz tam wejść
krzyknąć
pion — poziom

uderzy w nagi horyzont
prostopadły piorun

możemy na tym poprzestać
i tak już stworzyłeś świat".

W dramacie, który, jak powiedzieliśmy, werbalną ideę konkretyzuje, a konkretyzując upraszcza, ta miłość do pustki wyraziła się miłością do rzeczywistości, jej absurdalnym znakiem stał się trup — idealny bohater. Jedyna osobistość, wolna od swoich współczesnych; introwertyk doskonały.

(„Dialog" 1972, nr 11, s. 115—118)

Zbigniew Herbert

WILK I OWIECZKA

Mam cię — powiedział wilk i ziewnął. Owieczka obróciła ku niemu załzawione oczy. — Czy musisz mnie zjeść. Czy musisz mnie zjeść. Czy to naprawdę jest konieczne?

— Niestety muszę. Tak jest we wszystkich bajkach: Pewnego razu nieposłuszna owieczka opuściła mamę. W lesie spotkała złego wilka, który...

— Przepraszam, nie jest tu las, tylko zagroda mego gospodarza. Nie opuściłam mamy. Jestem sierotą. Moją mamę zjadł także wilk.

— Nic nie szkodzi. Po śmierci zaopiekują się tobą autorzy pouczających czytanek. Dorobią tło, motywy i morał. Nie miej do mnie żalu. Pojęcia nie masz, jak to głupio być złym wilkiem. Gdyby nie Ezop, usiedlibyśmy na tylnych łapach i oglądalibyśmy zachód słońca. Bardzo to lubię.

Tak, tak, kochane dzieci. Zjadł wilk owieczkę, o potem oblizał się. Nie naśladujcie wilka, kochane dzieci. Nie poświęcajcie się dla morału.

(z tomu „Hermes, pies i gwiazda")

Adres Teatru: 58-550 Jelenia Góra

Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9.00—14.00; tel. 246-32

JZGraf. zam. 1661/75 2.000 12×12,5×2 A-5/661/75

Zbigniew Herbert

WILK I OWIECZKA

Mam cię — powiedział wilk i ziewnął. Owieczka obróciła ku niemu załzawione oczy. — Czy musisz mnie zjeść. Czy musisz mnie zjeść. Czy to naprawdę jest konieczne?

— Niestety muszę. Tak jest we wszystkich bajkach: Pewnego razu nieposłuszna owieczka opuściła mamę. W lesie spotkała złego wilka, który...

— Przepraszam, nie jest tu las, tylko zagroda mego gospodarza. Nie opuściłam mamy. Jestem sierotą. Moją mamę zjadł także wilk.

— Nic nie szkodzi. Po śmierci zaopiekują się tobą autorzy pouczających czytanek. Dorobią tło, motywy i morał. Nie miej do mnie żalu. Pojęcia nie masz, jak to głupio być złym wilkiem. Gdyby nie Ezop, usiedlibyśmy na tylnych łapach i oglądalibyśmy zachód słońca. Bardzo to lubię.

Tak, tak, kochane dzieci. Zjadł wilk owieczkę, o potem oblizał się. Nie naśladujcie wilka, kochane dzieci. Nie poświęcajcie się dla morału.

(z tomu „Hermes, pies i gwiazda")

Adres Teatru: 58-550 Jelenia Góra

Al. Wojska Polskiego 38, tel. 232-74 i 232-75

Kasa czynna w godz. 10.00—14.00 i 17.00—19.00; tel. 233-25

Zgłoszenia na bilety zbiorowe przyjmuje

Organizacja Widowni w godz. 9.00—14.00; tel. 246-32

JZGraf. zam. 1661/75 2.000 12×12,5×2 A-5/661/75

Redakcja programu

JANUSZ DEGLER

Opracowanie graficzne

BOGDAN ŻMIDZIŃSKI


Cena: 5,— zł